



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

- (1932 .) 1910-30 .

Citation for published version:

Smith, A 2012, ' - (1932 .) 1910-30 .', *Avtobiografi*, vol. 1, pp. 167-210.
<<http://www.padovauniversitypress.it/riviste/avtobiografija/>>

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Avtobiografi

Publisher Rights Statement:

© Smith, A. (2012). - (1932 .) 1910-30 .Avtobiografi, 1, 167-210.

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Александра Смит

Мемуарный очерк Марины Цветаевой *Живое о живом* (1932 г.) в контексте мифотворческих тенденций российского и европейского модернизма 1910х-30х годов.

Tsvetaeva's 1932 Memoir *The Living about the Living* in the Light of the Mythopoeic Tendencies of Russian and European Modernism of the 1910s-30s.

The present paper discusses Marina Tsvetaeva's essay about Maksimilian Voloshin *The Living about the Living* (1932) in the light of Tsvetaeva's views on the legacy of the Silver Age in the early 1930s and her responses to the emergence of Socialist Realism in the Soviet Union. The essay demonstrates that Tsvetaeva presents herself as a strong advocate of modernist aesthetic principles that enable the reader both to experience the sense of estrangement and to reinvent classical themes in new contexts, so the notions of reading and transgression become entwined. It juxtaposes Tsvetaeva's views on the use of myth in literature to several important trends related to the revival of ancient ritual and folk performance that occurred in the 1910s-20s in Europe and in Russia (discussed in the works of Viacheslav Ivanov, Voloshin, Jane Harrison and Walter Benjamin).

Не будет преувеличением сказать, что в цветаевоведении сложилась традиция интерпретировать цветаевскую прозу 1930х годов с чисто автобиографической точки зрения, воспринимая ее как более или менее достоверное описание цветаевского детства или юности. Тем не менее, такой взгляд представляется мне очень узким, потому что в период эмиграции Марина Цветаева активно заявляла о себе как о русском авторе, чья идентичность была сформирована под влиянием европейской традиции и модернистских экспериментов, осуществленных в 1910-30 годы и в России, и в Европе. В ее стихотворениях и прозаических произведениях, связанных

с Первой Мировой и Гражданской войной, хорошо видны черты пацифизма и желание выйти за рамки узкого представления о национальной идентичности, непосредственно связанное с поисками наднациональных культурных моделей, которые могли бы преодолеть имперское сознание, отжившие нормы поведения и стереотипы, влиявшие на образование, литературу и искусство в предреволюционный период. С поиском нового синтеза и новой идентичности связан ее интерес к примитивным культурам и к воскрешению ритуалов античности и средневековой народной культуры: он был ощутим в цветаевских поэмах и пьесах двадцатых

годов. Как будет показано ниже, цветаевское желание представить Максимилиана Волошина в качестве своего духовного учителя и создателя новой неоклассической традиции в рамках русского и европейского модернистского движения, можно объяснить не только ее желанием увековечить его творчество и литературный быт младших символистов, но и утвердить свой принцип модернистского бриколажа как нового способа выражения гибридной идентичности русского писателя, сложившейся под влиянием кризиса Российской империи и ее окончательного краха. Не будучи ни на стороне ярых монархистов, ни на стороне явных сторонников коммунистического строя в Советской России, которые активно участвовали в жизни русских эмигрантов в Европе, Цветаева явно искала свой 'третий' путь, который мог бы соединить достижения современной культуры с гуманистическими традициями прошлого.

Исходя из задач расширения своего лирического 'я' и поиска нового синтеза, в начале 1930-х годов Марина Цветаева решила обратиться к написанию рассказов, очерков и эссе, что позволило ей показать своим читателям, как сконструирован ее текст и какие эстетические задачи волновали ее во время написания того или иного произведения. Таким образом, она смогла представить себя

на суд читателя как критик, теоретик и практик, тесно связанный с живым процессом литературного быта тридцатых годов и понимающий истоки многих явлений современности. Многим читателям было понятно, что многогранность Цветаевой была связана с поиском нового синтеза: впервые она предстала перед ними не только как выдающийся поэт, драматург и критик, но и как очень талантливый прозаик. Несмотря на то, что проза Цветаевой была рассчитана на более широкий круг читателей, ее проблемы со многими редакторами эмигрантских журналов не прекратились: расхождения с ними оказались для Цветаевой более заметными и удручающими. Это существенно сказалось на качестве ее публикаций, так как многие из них были урезаны по цензурным соображениям. Но, помимо финансовых проблем и идеологических пристрастий редакторов, уже в начале 1930-х годов стало ясно, что цветаевские произведения были интересны только ограниченному кругу читателей и почитателей. На это указывает, например, рецензия Георгия Адамовича на ее философскую статью *Искусство при свете совести* (1931), в которой он отмечает то, что это произведение может понравиться только тем, кто Цветаеву любит. Умалчивая вопрос о том, что это статья была урезана редакторами вдвое, Адамович выносит суровой

приговор автору статьи: “[...] кто Цветаеву любит, тот с удовольствием прочтет и эти ее размышления. Ни об искусстве, ни о совести, ни об искусстве при свете совести он решительно ничего не узнает. Но какие-то сведения о самой Цветаевой, кое-какие данные для постижения ее щедрой и капризной натуры получит” (Адамович 2003а: 411). Конечно же, Адамович не мог не догадываться о редакторских правках. Его рецензия, может быть, и содержит намек на то, что статья была напечатана не в полном виде, но общий ход его рассуждений говорит о том, что не следует ожидать от цветаевского творчества реалистического описания повествования событий. Он намекает на то, что цветаевские произведения содержат в себе игровое начало и на то, что только определенного рода читатель может понять ход ее мысли из-за того, что восприятие цветаевских текстов отличается недоговоренностью, импрессионизмом, фрагментарностью и иносказательным стилем повествования. Конечно же, игру с читателем и с традицией можно оценить только в полной мере, когда имеешь дело с текстом, не исковерканным цензурой. Увы, многие цветаевские публикации появились в печати в той форме, в которой они были задуманы, только в последние десятилетия, поэтому при анализе рецензий ее текстов, написанными ее современниками, этот фактор

нужно учитывать. Несмотря на то, что литературный быт русскоязычной эмиграции в Париже в 1930-е годы оказывается более отраженным в письмах Цветаевой, нежели в ее автобиографической прозе, в цветаевских очерках за размышлениями о прошлом или о каком-либо писателе, с которым Цветаева дружила, чувствуется ее реакция и на современные условия.

Совершенно очевидно то, что жанр мемуаров Цветаева воспринимает по-бергсоновски как нечто флюидное, пытаюсь в рамках этого жанра совместить разные временные пласты, представив их как часть творческого эволюционного процесса, в котором совмещаются события разных эпох и разных географических пространств. По словам Хилари Финк, Анри Бергсон был одним из самых знаменитых философов, который повлиял на развитие модернизма в 1910–20-е годы в Европе, Америке и России (см. Fink 1999: 3). С Бергсоном лично была знакома Зинаида Гиппиус, которая видела в его интуитивистской философии идею органического развития, противоположную детерминизму марксистской мысли (см. Hippius 1975: 93). Борис Пастернак утверждал, что философия Бергсона в начале 1910-х годов была очень популярной среди студентов философского факультета Московского университета (см. Пастернак 1970: 20). В своей автобиографии

Максимилиан Волошин называл Бергсона среди своих духовных наставников, у которого он учился строить мысли (см. Волошин 1982-84: Т. I, СІХ). На влияние Бергсона на творчество и мировоззрение Волошина обращает внимание немецкая исследовательница Клаудиа Вальрафен (см. Wallrafen 1982: 205-224). Несмотря на то, что Цветаева не указывала на свой интерес к работам Бергсона, при анализе произведений Цветаевой в свете представлений Бергсона об органической творческой эволюции, о непрекращающемся ритме творческого импульса, о “живом слове”, о текучести времени и о творческом потенциале смеха (обеспечивающем дистанцию от предмета изучения и сдвиг в его восприятии), необходимом для того, чтобы отойти от автоматизма современной жизни, многие важные цветаевские образы и приемы оказываются пронизанными философскими идеями Бергсона. Его работы были хорошо известны в России в начале века в оригинале, но популярность Бергсона в России возросла особенно после того, как в 1913-14 годах вышло в переводе на русский язык его собрание сочинений в пяти томах, которое было опубликовано в Санкт-Петербурге. Между тем, статья Бергсона *Смех в жизни и на сцене* была издана уже в 1900 году в Петербурге, а его книга *Творческая эволюция* вышла в свет в Москве в 1909 году.

Одним из достижений Бергсона было открытие так называемого внутреннего, интуитивного времени, потока сознания, не поддающегося математическим измерениям и определениям. Этот процесс становления Бергсон представлял как некое текучее состояние, в котором зарождается будущее и которое непрерывно видоизменяется. Оно динамично и непрекращаемо. Об этом Бергсон пишет в своей работе *Время и воля: идея продолжительности времени так*: “Чистая продолжительность времени является такой формой, которая представляет собой последовательное продолжение моментов нашего сознательного восприятия их, когда наше я становится свободным, когда оно воздерживается от желания отделить состояния настоящего времени от состояний прошедшего времени” (Bergson 2002: 60). Практически Бергсон заменяет линейное восприятие времени на пространственное восприятие времени, то есть в его понимании время может быть представлено как некое флюидное состояние, в котором старые формы органично протекают в новые формы. Поистине в бергсоновском ключе звучат названия книги воспоминаний Гиппиус *Живые лица* (1925) и цветаевского очерка о Максимилиане Волошине *Живое о живом* (1932). Само название цветаевского очерка является превосходной метафорой бергсоновского

понятия интуитивного становления, флюидного состояния 'я'. По мнению Бергсона, процесс внутреннего свободного становления возможно осязать только при активном участии интуитивного мышления.

Вот почему цветаевское определение очерка о Волошине как живое повествование о живом человеке, который продолжает видится ей духовным наставником, вдохновляющим ее и как бы заражающим ее своим творческим импульсом в процессе творческой эволюции, свидетельствует о живых воспоминаниях, из которых рождается нечто новое. Этот очерк, как и другие автобиографические рассказы и очерки Цветаевой 1930-х годов, можно воспринимать в свете бергсоновских идей об интуитивном восприятии творческой эволюции. Как будет показано ниже, не всякому читателю и редактору такой подход был понятен. Цветаева, видимо, это хорошо понимала и использовала свои опыты реконструкции прошлого и настоящего с учетом некоего воображаемого идеального читателя из будущего, ориентируясь прежде всего на эстетику модернистов, а не реалистов. Вот почему, как правильно отмечает Адамович, в рамках культурной жизни русского Парижа Цветаева была писателем для особого рода читателей-интеллектуалов. Думается, что ее воспоминания о прошлом в какой-то степени

компенсировали отсутствие круга читателей, о котором мечтала Цветаева, так как в воображаемом пространстве памяти Цветаева легко находила ценителей и почитателей своего творчества, умевших сопереживать ей и вместе с ней участвовать в нескончаемом процессе творческого жизнестроительства.

В своей книге о Цветаевой, вышедшей в 1985 году в Англии, Саймон Карлинский указывает на то, что редактор журнала «Современные записки» Вадим Руднев и редактор газеты «Последние новости» Игорь Демидов искренне верили в то, что их редакторские поправки и значительные сокращения цветаевских рассказов, статей и очерков помогут читателям лучше понять ее прозу и приблизят ее к жанру реалистического повествования. Как отмечает Карлинский, в то время, как цветаевский очерк 1931 года *Искусство при свете совести* был сокращен в два раза, многие отрывки из ее эссе и рассказов, включая такие произведения как *Сказка матери*, *Черт* и *Живое о живом*, были изъяты из текста публикаций редакторами, которые явно предпочитали прозу Николая Чернышевского и других народников тому, что предлагали их вниманию критики и авторы модернистского толка (см. Karlinsky 1985: 220-221). Карлинский указывает на то, что таким нападкам цензоров подвергалась не только Цветаева. На-

глядным примером эмигрантской цензуры является тот факт, что редакторы журнала *Современные записки* выкинули целую главу из романа Владимира Набокова *Дар* (так как им не понравилось описание Чернышевского в сатирических тонах), а в 1938 году они напечатали статью Дмитрия Чижевского о Гоголе, выкинув из нее все упоминания о черте, несмотря на то, что отсылки к черту принадлежали Гоголю, а не Чижевскому (Там же: 221). Вот как Карлинский характеризует эстетические вкусы редакторов ведущих эмигрантских журналов и газет 1920-30-х годов: “Пять политических деятелей эсеровского толка, основавшие журнал *Современные записки* в 1920 году, и редакторы газеты *Последние новости* были представителями радикально-настроенной интеллигенции дореволюционного периода и их совсем не волновало расширение культурных горизонтов, осуществленное в начале двадцатого века Сергеем Дягилевым и символистами. Их культурные корни были во многом похожи на корни Ленина и Троцкого: их общим кумиром был радикальный утилитаризм девятнадцатого века, ярко выраженный в работах Белинского и Чернышевского” (Там же: 220).

В контексте вышесказанного цветаевский мемуарный очерк о Волошине представляется интересным документом эпохи, в котором содержатся и воспоминания о

Волошине, написанные после его смерти 11 августа 1932 года, и философские размышления об эстетических исканиях младших символистов и их последователей, и полемические замечания, адресованные явно не только образованным читателям эмигрантских журналов, но и их редакторам и цензорам. 13 октября Цветаева выступила перед эмигрантской публикой со своим чтением своих воспоминаний о Волошине. В письме Анне Тесковой, написанном 16 октября 1932 года, Цветаева сообщает ей следующее: “[...] за плечами месяц усиленной, пожалуй даже – сверх сил – работы, а именно: галопом, спины не разгибая, писала воспоминания о поэте М. Волошине [...]. Писала, как всегда, одна против всех, к счастью, на этот раз, только против эмигрантской прессы, не могшей простить М. Волошину его отсутствия *ненависти* к Советской России” (Цветаева 1984: 469). Судя по цветаевскому письму, ее воспоминания имели полемический настрой, направленный на эмигрантскую прессу. В этом, на наш взгляд, и заключена определенная проблема, связанная с жанровыми характеристиками ее очерка, так как задачей его является не только реконструкция быта 1910-х годов, но и выражение цветаевских представлений о творчестве в контексте дискуссий писателей и критиков русской эмиграции 1930-х годов, явно рассчитанное

на самоканонизацию и подчеркивание своего активного участия в модернистской культуре России 1910-х годов. Принимая во внимание замечание Гора Видаля о том, что в то время, как автобиография представляет собой историческое повествование, для написания которого нужна исследовательская работа, направленная на уточнение дат и фактов, то мемуарная проза представляет собой описание, позволяющее понять, как автор помнит свою жизнь с учетом того, что ему кажется важным (см. Vidal 1985: 5), можно утверждать, что цветаевские воспоминания о Волошине лучше всего соответствуют жанру мемуарного очерка, в котором звучат элегические мотивы. В основу очерка легли воспоминания Цветаевой о ее дружбе с Волошиным: таким образом, в очерке *Живое о живом* мы видим диалог двух поэтов, описание их личных встреч, а также рассуждения Цветаевой о литературном быте 1910-х годов.

Практически, это в определенной степени и философский очерк, так как он также затрагивает вопросы о механизмах литературного успеха в модернистский период, совпавший с развитием массовой культуры и созданием популярного имиджа модного автора или актера (*étoile*); о культурных ценностях; о роли критиков и читателей в формировании канона; о коллективном творчестве; об авторстве и имприматуре. В нем

явно продолжен разговор, начатый в философском эссе *Искусство при свете совести* (1931), в котором обсуждалась тема профессиональных качеств писателя и важности профессии писателя не только в формировании читательского вкуса, но и в распространении серьезной культуры в эпоху позднего модернизма (авангарда). Эта тема была продолжена и в стихотворении Цветаевой 1935 года *Читатели газет*, в котором лирическая героиня стихотворения в сатирических тонах рисует читателей газет, для которых фетишем является биография известных лиц и сенсация:

[...] Газет: читай: клевет,
Газет: читай: растрат,
Что ни столбец – навет,
Что ни абзац – отврат...

О, с чем на Страшный Суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
Читатели газет!
[...]

Кто наших сыновей
Гноит во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!
(Цветаева 1990: 449)

Как видно из цветаевского стихотворения, приведенного выше, читатели и писатели газет отличаются от настоящих писателей неким беспамятством и интересом к событиям, которые не имеют значения с точки зрения писате-

ля-мемуариста или поэта-модерниста, который пытается создать многомерное представление о времени в духе бергсоновских идей.

В своей статье 1933 года *Эпос и лирика современной России* Цветаева не случайно затрагивает вопрос о востребованности и современности того или иного писателя, сосредоточивая свое внимание на Прусте, которого она очень ценила и концепция времени которого ей была очень близка. Она пишет о непонимании французов того, что без Пруста современной французской и европейской литературы быть не может и рассказывает о своем недоумении в связи с тем, что на французских литературных вечерах 1930-х годов участники этих мероприятий забывают о Прусте, ссылаясь на то, что он уже мертв: “[...] по какому же признаку устанавливают живость и умершеть писателя? Неужели Х. жив, современен и действителен потому, что он может прийти на это собрание, а Марсель Пруст потому, что никуда уже ногами не придет, – мертв? Так судить можно о скороходах” (Цветаева 1984: 371). Цветаевское наблюдение о Прусте позволяет лучше понять, почему в 1932 году, несмотря на смерть Волошина, Цветаева пыталась показать своим читателям, что многие идеи Волошина и его отношение к истории и к мифу были актуальны для литературного процесса русской эмиграции 1930-х годов.

Не случайно и то, что в своем очерке о Волошине Цветаева постоянно говорит о том, что французская современная культура отличается от русской и о том, что русскому человеку нельзя стать французом. Определяя Волошина как французского модерниста в русской поэзии, Цветаева как бы дает читателю понять, что условия для совместного творчества и развития идей европейского авангарда начала века сильно отличались от ситуации 1930-х годов и что те стратегии успеха, которые были применимы Волошиным для распространения модернистских экспериментов и эстетических взглядов, не могут быть актуальными в ситуации 1930-х годов, когда русская культура оказалась в раздвоенном состоянии: советские писатели и критики относились враждебно к писателям-эмигрантам, а эмигрантские авторы были в большинстве своем настроены консервативно, поверив в свою идею о мессианском спасении русской культуры в эмиграции.

В результате такой политизированной обстановки Цветаева не могла претендовать на место первого русского поэта после смерти Владимира Маяковского в 1931 году из-за идеологических войн представителей двух течений русской литературы. Не нужно забывать и о том, что с момента создания социалистического реализма как единственного метода

изображения реальности в Советской России, описание которого появилось в «Литературной газете» 23 мая 1932 года (за несколько месяцев до смерти Волошина), Цветаева не могла не понимать, что смерть Волошина ознаменовала собой символически конец модернистских течений в России, которые виделись советским критикам как пережитки прошлого. В отличие от сталинских критиков и писателей, и Волошин, и Цветаева всегда отстаивали принцип автономности литературы от социальных, экономических и политических сфер. Правда, независимость Волошина в 1920-е годы была относительной. Несмотря на популярный образ Волошина-миротворца и художника-модерниста, он попал в группу тех деятелей искусства, которые с точки зрения Анатолия Васильевича Луначарского и других общественных деятелей Советской России оказались полезными для строительства нового искусства и нового общества на первых этапах его создания.

В своей замечательной статье о кружковой культуре модернистов двадцатого века и о становлении советской интеллигенции в 1920-е годы американский историк Барбара Уокер предлагает взглянуть на отношения интеллигенции и государства с точки зрения их сотрудничества и некоего общественного договора. Вот как ей видится картина строительства нового об-

щества в 1920-е годы: «Вместо интеллигенции, способной лишь реагировать на эти государственные постановления и играть [...] роль жертвы, борца, либо союзника, мы увидим социальную группу, наделенную волей и энергией для давления на молодое советское государство посредством выдвижения целой серии вполне конкретных требований. Вместо государства, осуществляющего тотальный контроль над обществом и безжалостно растаптывающего все на своем пути к социализму, перед нами предстанет государство, реагирующее на давление со стороны интеллигенции и, как мне представляется, формирующееся с учетом ее требований. Под таким углом зрения даже традиционная периодизация 1920-х гг. перестанет быть столь однозначной [...]: мы обнаружим медленное, но неуклонное подспудное развитие явления, которое я предложила бы назвать общественным договором между интеллигенцией и государством. Основы этого договора были заложены во время Гражданской войны, в полном же объеме он вступил в силу в середине 30-х гг» (Уокер 1999). Здесь следует вспомнить о том, что в очерке *Живое о живом* Цветаева вскользь упоминает о дружбе Волошина с Луначарским, наркомом просвещения и одним из основоположником пролетарской литературы. Цветаева вспоминает и о своей помощи писателям Крыма

во время голода в 1921-23 годах. Она пишет также о собаках, за которыми ей удалось присматривать во время ее пребывания в Крыму до Октябрьской революции 1917 года: “В революцию, в голод, всех моих собак пришлось отравить, чтобы не съели болгары или татары, евские похуже. Лапко участи избежал, ибо ушел в горы – сам умирать. Это я знаю из последнего в Москве письма Макса, того, с которым ходила в Кремль, по вызову Луначарского, доложить о голодающих писателях Крыма” (Цветаева 1984: 218). Таким образом, по просьбе Волошина Цветаева оказалась вовлечена в общественную деятельность во время Гражданской войны, несмотря на то, что ее муж был белогвардейцем.

Уокер считает, что система кружковой связи русских интеллигентов начала двадцатого века была успешно развита в 1920-е годы большевиками, в том и числе и Луначарским, который хотел использовать деятелей искусств и писателей дореволюционного времени для развития образования в Советской России. Уокер говорит, что “значимость этого типа профессионально-экономической культуры усиливалась сравнительной слабостью в интеллигентском мире более универсальных связей капиталистического рынка и уз гражданского общества”; она подчеркивает, что в силу того, что “рынок потенциального массового читателя нахо-

дился в состоянии роста”, многие писатели (“если только они не были достаточно состоятельны”) “серьезнейшим образом зависели от основанной на личных связях экономической поддержки”. Таким образом, судя по многим замечаниям статьи Уокер, “установление личных связей представляло собой жизненно важную деятельность в сфере интеллектуального производства” (Уокер 1999). По ее меткому замечанию, “интеллигентские кружки, будучи не в состоянии в конце XIX – начале XX в. реанимировать веру в царя, создали взамен целую мифологию кружкового единства, которая сосредоточивалась на ведущей к переменам инициативе определенных личностей”, а результатом этой новой мифологизированной духовной связи стал новый тип религиозного поклонения: “Эти личности стали объектами того, что можно назвать агиографическими культами личностей” (там же). В статье Уокер особое внимание уделяется Максиму Горькому и Волошину, которые были успешными лидерами модернистских кружков и чьи организаторские способности были важны для функционирования и развития русской культуры, которая в большой мере была основана на личных связях: “Руководствуясь примером патриархального уклада, они пускали в ход свое обаяние, авторитет и силу, претендуя на роль наставников, учителей

и достойных подражания отцов” (там же).

В связи с цветаевским очерком интересно отметить и то, что, по мнению Уокер, Волошин, будучи малоизвестным модернистским поэтом, обладал великолепными организаторскими способностями, которые позволили ему выделиться в “слабо институционализированном интеллигентском сообществе” начала двадцатого века за счет обаяния, которое он употребил на укрепление кружкового единства, а также благодаря своим дипломатическим качествам и умению быть покровителем женщин-модернистов, используя их “как своего рода ядро”, вокруг которого выстраивался кружок творческой интеллигенции. Имея репутацию великолепного организатора, Волошин оказался полезным советским властям во время Гражданской войны и Красного террора, так как в условиях хаоса установление политического и бюрократического контроля в стране было не под силу большевикам из-за того, что их было не так уж много. Статья Уокер убедительно доказывает то, что модель сотрудничества между интеллигенцией и большевистским режимом, сложившаяся во время Гражданской войны, легла в основу дальнейшего развития советской бюрократии. Она считает, что, поскольку Волошин заботился не только о себе и своих близких, а помогал малоимущим,

детям и более слабым, он приобрел репутацию покровителя не только в Крыму, в стране, но и за рубежом. Уокер делает интересный вывод о том, что на примере деятельности Волошина можно проследить, как “стремительно росло значение фигуры заступника-покровителя в раннесоветский период одновременно с бюрократизацией экономики в условиях экономической разрухи и хаоса” (там же). Именно таким заступником-покровителем Волошин изображен в очерке Цветаевой *Живое о живом*.

По мнению Уокер, в середине тридцатых годов роль покровителя культуры взял на себя Сталин. Исследовательница также подчеркивает и то, что в конце двадцатых годов борьба и соперничество между разными кружками и ассоциациями усилились, а это неизбежно привело к апрельскому постановлению 1932 года о закрытии независимых ассоциаций и кружков. В результате этого постановления, “покровители Волошина, включая Луначарского, оказались среди проигравших, как и сам Волошин”, а “Горький же был среди победителей”, так как “победили, соответственно, и его ‘Серапионовы братья’” (там же). Следуя логике Уокер, можно признать то, что Горький оказался важным вдохновителем и организатором нового объединения советских писателей, в котором активно участвовали и представители группы

“Серапионовы братья”. Это произошло в силу определенной случайности, явившейся результатом острой борьбы за сферу влияния и доступ к экономическим ресурсам. Как мне думается, именно так видела сложившуюся ситуацию и сама Цветаева, связанная тесными узами с евразийцами (правда, на интеллектуальном и творческом уровнях, а не в сфере их политических симпатий), которые активно следили за событиями в СССР. Более того, в очерке Цветаевой почти нет упоминаний о ее сестре Анастасии, которая дружила с Волошиным и которая в конце 1920-х годов сблизилась с Горьким. Видимо, Цветаевой не хотелось говорить о прошлом своей сестры в контексте описания идей и взглядов Волошина, который оказался совсем не нужным советской литературе в 1932 году. Вполне вероятно и то, что Цветаева умалчивает о своей сестре и из-за того, что в 1927 году Горький не одобрил книгу Анастасии Цветаевой о голодающих в Крыму во время Гражданской войны и Красного террора, в результате чего она осталась неопубликованной. В связи с этим замечанием можно отметить и то, что мемуарный очерк Цветаевой о Волошине содержит в себе не только своего рода развернутый некролог, но и элегическое оплакивание кружковой системы, которая перестала существовать в Советской России незадолго до смерти Волошина.

В цветаевском очерке чувствуется явная озабоченность по поводу резких изменений в России, особенно в связи с тем, что писатель стал восприниматься как человек, выполняющий определенный социальный заказ, вследствие чего его положение в обществе оказалось сродни профессии инженера и ремесленника.

Судя по многочисленным замечаниям Цветаевой о профессии писателя и его нравственном долге, заключенных в ее статьях и письмах начала 1930-х годов, советская система общественного договора между писателем и властью казалась ей несовместимой с представлениями модернистов об интеллектуальной свободе и о понятии возвышенного. Это особенно ярко выражено в ее записи 1931 года в записной книжке, связанной с окончанием цикла *Стихи к Пушкину*, законченному 19 июля 1931 года. Цветаева описывает свой сон, в котором происходит ее собственная встреча с умирающим Пушкиным в больнице: “Кто-то увидел меня: – А это М.Ц., наш лучший поэт. Становлюсь на колени в промежутке между кроватями, дает – беру – руку. – Ну, что Масеточка, пришла смотреть, как умирают? Прощай, Масеточка? — Прощай, земляк! (Страны поэзии, конечно, но тут же вспоминаю, что он больше петербуржец, чем москвич.)” (Цит. по Ельницкая 2004: 191). Таким образом, цветаевский миф о своем одиночестве и о над-

национальности поэта (живущего в стране поэзии вне каких-либо географических пространств, то есть в некоем интернациональном воображаемом пространстве) можно воспринимать не только как проявление архетипического мышления, но и как выражение ее представления о возвышенном, которое во многом совпадает с теоретическими взглядами о возвышенном, героическом и о жертвенности Вячеслава Иванова, с которым Волошин дружил и с которым Цветаева тоже была знакома лично. Именно ему она посвятила свой цикл стихов 1920 года, в котором она назвала Иванова равви и в котором она изобразила себя любимой ученицей Учителя: “не любовницей — любимицей я пришла на землю нежную”. Слово “масеточка”, употребленное в описании сна Цветаевой о встрече с умирающим Пушкиным, напоминает диалектное слово “масетина”, которое означает возлюбленную. Воображаемая встреча с Пушкиным воплощает в себе идею Иванова о восхождении и нисхождении, связанную с его представлением о возвышенном как о выходе за рамки индивидуального “я” и стилизации античности.

Как отмечает Рольф Фиегут, стилизация античности в творчестве Иванова “служит носителем идеи ‘жертвенного’, ‘самоотверженного’ возвышения как над индивидуалистической литературной оригинальностью и самостью, так и

над общим культурным невежеством и уравниловкой” (Fieguth 1994: 164). В цветаевском очерке *Живое о живом* несколько раз в связи с темой возвышения над бытом употребляется слово ‘башня’ по отношению к дому Волошина в Коктебеле (“на вышке башни”, “в башне жара”, “башня-маяк”). Здесь чувствуется аллюзия на башню Иванова и его кружок, который играл очень важную роль в жизни и культуре представителей Серебряного века: башня Волошина является таким образом башней-двойником. Есть в очерке и упоминание жены Иванова – писательницы Лидии Зиновьевой-Аннибал, чью книгу *Трагический зверинец* Цветаева очень высоко ценила: “Очередной подарок мне Макса, кроме Консуэллы, Жозефа Бальзамо и Мизераблей – не забыть восхитительной женской книги *Трагический Зверинец* и прекрасного Акселя – был подарок мне живой героини и живого поэта, героини собственной поэмы: поэтессы Черубиной де Габриак” (Цветаева 1984: 186). По всей видимости, перекличка между двумя кружками была не случайной: и Иванов, и Аделаида Герцык (положительно изображенная в цветаевском мемуарном очерке), и Максимилиан Волошин были заражены идеей мифотворчества, которое позволяло им соединить многие черты славянской традиции с образами и темами античной культуры. Их всех объе-

диняло желание снять противоречие между эстетикой античности и христианской религией, а также воплотить в жизнь новую идею о возвышенном, выраженную в работах Иванова. Суть ее заключается в том, что она была неразрывно связана с функцией житнетворчества и с представлением об активной роли словесного искусства в жизни отдельного человека и в соборной жизни людей. По мнению Фиегута, по отношению к сфере эстетики, ивановская “теория восхождения и нисхождения является теорией мистического вдохновения (восхождение человека в художнике *ab realibus ad realiora*), воплощения вдохновения в произведении искусства любовно-женским примирением божественного с материей данного искусства (нисхождение художника в человеке) – и функции произведения искусства для соборной общности слушателей и зрителей” (Fieguth 1994: 157). Идея соборности, выраженная в произведениях Иванова, именуется им часто также и как хор, и как хоровод.

Эти понятия легко сопоставимы с обрядовыми действиями античности и русской фольклорной традиции. Не будет преувеличением сказать, что образ возвышенного поэта, изображенный в публицистике Иванова, который “жертвует своей индивидуальностью не только для экстатического выхода из себя вверх,

вглубь и вниз, но и для выхода из себя вширь, в хоровую или соборную общность с людьми, с тем, чтобы открыть им возможность соборного эстетического переживания” (там же: 159) был сродни и Волошину, и Цветаевой, совместившим в своем творчестве литературную обработку древнегреческих трагедий и русских фольклорных легенд и сказок – в духе бриколажа. Таким образом, ивановский идеал слияния античности и христианства оказывается воплощенным в модернистских практиках кружков, о которых идет речь в очерке *Живое о живом* в связи с идеей канонизации определенных эстетических представлений о возвышенном, связанных с модернистскими представлениями (в духе ницшеанских идей) о трагическом и о цикличности истории. По меткому замечанию Иванова, в отличие от романтиков, жаждущих воплощения своих идеалов в жизни, русские символисты лелеяли особую любовь к грядущему, которая “включает в себя жертвенное отрешение от иного” и предчувствие “новой органической эпохи”, которая могла бы привести к реинтеграции культурных сил, “к их внутреннему воссоединению и синтезу” (Иванов 1971: 193-194).

В своей книге о технологии успеха в английской модернистской культуре *Модернизм и культура модного деятеля* Аарон Джаффе говорит о возрастании

культурного капитала в связи с ростом профессионализма и определенного карьеризма в литературной сфере в 1880-1940-е годы. По его мнению, процесс автономного существования литературы и расширения рынка элитарных литературных произведений, происходил под знаком конструирования идентичности в соответствии с существующими представлениями определенного круга авторов серьезной литературы о каноне и имприматуре. По его словам, “процесс формирования ценностей в духе деклараций имприматурного характера влиял на спонтанное создание инфраструктур и институтов производства модернистской литературы, включая такие аспекты литературной практики как создание элитарных артефактов, наличие санкционированных институтов, ориентированных на каноническое представление о мужском характере гениальности, которые занимались написанием рецензий и вступлений к книгам, редактированием текстов, а также созданием антологий (для людей своего круга), в которые включались как произведения, которые потеряли свою ценность, так и произведения коллективного творчества в духе женской литературы, – все эти процессы были документированы в мемуарной литературе модернистов в апокрифическом ключе” (Аарон 2005: 3). Похожие явления происходили и в России. В связи с этим наблю-

дением мемуарная проза Цветаевой представляется еще одним важным документом истории модернизма, в котором достоверно изображены многие технологии успеха и модернистские практики в России в 1910-1920-е годы. При этом, в повествовании об умерших современниках Цветаева изображает себя не только в качестве рассказчика событий минувших лет, но и в качестве канонизатора собственного творчества, доказывая таким образом современным читателям, для которых она пишет свои произведения, свою значимость и уникальные новаторские аспекты своей прозы и поэзии.

Прежде всего, мне представляется важным обратиться к рецензиям на прозу Цветаевой 1930-х годов, чтобы понять реакцию ее современников на новаторские аспекты цветаевской автобиографической и мемуарной прозы, которую можно легко сравнить с монтажной прозой Алексея Ремизова, в сборниках которого основным принципом композиционной организации является принцип наращивания мелких текстов, группирующихся вокруг одной идеи-конструкции, и заметно пристрастие автора к использованию фольклорных сюжетов, диалектных выражений и речевых приемов устной традиции и стилистических масок, которые использует повествователь. Несмотря на то, что многие

известные критики русской эмиграции считали, что “Цветаева принадлежит к тем авторам, которые только о себе и могут писать” (Адамович 2003а: 411), в очерке о Волошине *Живое о живом* Цветаева сумела ярко выразить многие эстетические и философские устремления младших символистов, создав четкое представление об архаическом направлении в русском модернизме и его истоках. Приведем несколько отзывов современников об этом очерке. Так, например, Адамович находит в нем моменты преувеличения, но тем не менее видит в цветаевском повествовании интересный анализ литературного быта 1910-х годов: “Мне никогда не приходилось Волошина встречать. Насколько можно судить о нем по его стихам и статьям, он истинным поэтом не был, – и значение, которое Цветаева ему, очевидно, приписывает, сильно преувеличено. (Нельзя забыть поздних, грубо-трескучих фальшиво-декламационных волошинских стихов о России: это не случайный срыв, это – важнейший для характеристики Волошина документ.) Но, вероятно, как личность он был интересен: интересная, умная статья Цветаевой в этом убеждает” (Адамович 2003б: 413).

Рецензия Адамовича очень точно указывает на некую тенденциозность цветаевского очерка и практически корректирует ее образ Волошина. По мнению Цве-

таевой, выраженному в письме к Тесковой, ее образ Волошина не мог понравиться эмигрантским критикам и редакторам в силу того, что они не были в состоянии понять терпимости Волошина по отношению к советскому строю. Между тем, стихи о России Волошина, о которых говорит Адамович, написаны о терроре начала 1920-х годов: в духе Апокалипсиса они предсказывают духовный конец российской культуры. В письме к Тесковой Цветаева намекает на то, что современные русские критики и писатели, живущие во Франции, часто оказываются в плену своих идеологических пристрастий и, в силу воинственного отношения к литературному быту за границей и в Советской России, им трудно понять пацифизм Волошина и его уход от натурализма не только из-за эстетических причин, но и из-за существования разных этических принципов. Здесь следует обратить внимание на отклик Владислава Ходасевича на цветаевский очерк о Волошине, чтобы убедиться, что Цветаева хотела написать не только мемуарный очерк о Волошине, но и создать некий философский трактат о литературном быте 1910-х годов. Вот что пишет по поводу очерка *Живое о живом* Ходасевич: “Не могу, однако, не отметить то обстоятельство, что образ Волошина и едва ли не всем с ним связанные явления, на мой взгляд, даны в очень схожем, но чрез-

мерно преувеличенном виде. [...] Волошину и его матери (которая удалась Цветаевой даже больше, чем сам Волошин, ибо вышла не столь преувеличена) обязан я хорошими днями своей жизни. И все же должен сказать, что только при крайней стилизации можно изображать Волошина таким титаном и мудрецом, каков он у Цветаевой. Это был очень образованный, очень одаренный, но и очень легкомысленный, даже порой легковесный человек, писавший довольно поверхностные стихи, из которых самые неудачные своей оперной красотой имели наибольший успех у некомпетентных ценителей” (Ходасевич 2003: 431-432). Таким образом, Ходасевич отмечает крайнюю стилизацию как основную черту очерка. Как будет показано ниже, стилизация Цветаевой подчинена определенной задаче: рассказать современникам о новом искусстве России и его истоках, представив Волошина как предтечу и теоретика основных современных течений культуры модернистского периода, которые оказались в загоне в Советской России в 1932 году.

Интересно и то, что Ходасевич явно замалчивает тот факт, что Волошин был влиятельным критиком, публицистом и известным общественным деятелем. Ходасевич совсем не говорит о том, что одной из важных черт характера и мировоззрения Волошина является его философия пацифизма

и активное неприятие насилия, которое частично связано с толстовством, но на самом деле оно гораздо шире толстовского подхода к насилию. Для Цветаевой это очень важная черта мировоззрения Волошина как писателя, критика и человека. Так, например, Цветаева пишет о Волошине: “Всякую занесенную для удара руку он, изумлением своим, превращал в опущенную, а бывало, и в протянутую. Так он в одно мгновение ока разоружал злопыхавшего на него старика Репина, отошедшего от него со словами: ‘Такой образованный и приятный господин – удивительно, что он не любит моего Иоанна Грозного!’. И будь то данный несостоявшийся наскок на него Репина, или мой стакан – через всю террасу – в дерзкую актрису, осмелившуюся обозвать Сару Бернар старой кривлякой [...], Макс неизменно стоял вне: за каждого и не против никого” (Цветаева 1984: 208). В очерке *Живое о живом* Цветаева также рассказывает о дуэли Волошина с Николаем Гумилевым, подчеркивая то, что Волошин стрелял из пистолета, чтобы не попасть в Гумилева, отдавая дань ритуалу защиты чести женщины (в данном случае Елизаветы Дмитриевой, с которой Волошин создал литературную мистификацию, помогая Дмитриевой опубликовать ее стихи под псевдонимом “Черубина де Габриак”). Цветаева характеризует эту дуэль как “чистую дуэль

защиты”, утверждая, что Волошин был неспособен на акт насилия: “войны в нем не было никогда”. Не описывая никаких подробностей, связанных с волошинским решением отказаться от воинской повинности в начале Первой Мировой войны, Цветаева приводит собственный довод Волошина, сообщенной его матери: “Мама, я же не могу влезть в гимнастерку только потому, что они думают, что думают иначе, чем я” (Цветаева 1984: 207). По определению Волошина, приведенному в очерке Цветаевой, война всегда связана с животными инстинктами. Таким образом, в своем очерке Цветаева затрагивает очень важную тему о влиянии Первой Мировой войны на мировоззрение и искусство писателей 1910-х годов, выстраивая таким образом определенную поколенческую парадигму: то есть она говорит и о себе, и о Волошине, и о своем муже (который считал Волошина своим близким другом) как о людях, травмированных военными событиями 1910-х годов.

Современный российский историк Татьяна Александровна Павлова комментирует поведение Волошина во время Первой Мировой войны следующим образом: “Первое впечатление Волошина от войны – это бессмысленность и массовость ее жертв. При этом по роковой закономерности война выбивает из жизни лучших людей, уносит цвет нации. В статьях

Жертвы войны, Маленькие недомотры, Франция и война он скорбит о тех французских писателях и поэтах, химиках и врачах, которые погибли на фронтах в самом начале мировой войны – все молодые люди, ‘целое поколение французского искусства’. Он пишет ‘глядя из Франции,’ ибо там в первую очередь узнавал о жертвах. Но за текстом его статей просматривается и судьба русских молодых людей, ‘цвета нации,’ – недаром страницы их испещрены цензурными пропусками” (Павлова 1997: 251). Комментарий Павловой очень точен, так как он указывает как на наличие цензуры в прессе военного периода, так и на умение Волошина остраиваться от быта и выходить на уровень надбытийного сознания, позволяющего видеть диалектику жизни на уровне феноменологического восприятия жизни, а также в свете идей антирасизма, пацифизма и возрождения мифотворческого восприятия жизни.

Нельзя не согласиться с мнением Павловой о том, что в своей статье 1910 года о Толстом, написанной сразу же после его смерти, Волошин внес корректировку в существующие представления о толстовстве и ненасилии. Он пишет: “Мне думается, что причина здесь лежит лишь в одностороннем понимании слов: ‘не противься злу’”. Если я перестану противиться злу вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от

внешнего зла, но вместе с тем и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и принятию мира. [...] Не противясь злу, я как бы хирургически отделяю зло от себя и этим нарушаю глубочайшую истину, разоблаченную Христом: что мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просвятить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только приняв его в себя и внутри себя, собою его освятив. Толстой не понял смысла зла на земле и не смог разрешить его тайны" (Волошин 1988: 532-533). Рассуждения Волошина о духовном преобразовании внешней и внутренней жизни во многом перекликаются с учением Владимира Соловьева, который считал, что нравственной задачей каждого человека является активная вера в Бога и преобразование материальной жизни в духовную. В трактате о духовных основах жизни Соловьев пишет: "Верить в Бога – есть наша нравственная обязанность. [...] Верить в Бога – значит признавать, что то добро, о котором свидетельствует наша совесть, которого мы ищем в своей жизни, но которого не дает нам ни природа, ни свой разум, – что это добро все-таки есть, что оно существует и помимо нашей природы и нашего

разума, что оно есть нечто само по себе. [...] Мы должны верить, что оно есть само по себе, что оно есть сущая истина: мы должны верить в Бога. Эта вера есть и дар Божий и вместе с тем наше собственное свободное дело" (Соловьев 1998). В ключе идей Соловьева о богочеловечестве (в основе которого лежит универсальный принцип всеединства вселенской культуры) и свободе нравственного выбора, Цветаева пишет, что делом жизни Волошина было сводить, а не разводить людей.

Цветаева считает, что миротворчество Волошина было частью его мифотворчества, а следовательно и частью его собственного мифа "о великом, мудром и добром человеке" (Цветаева 1984: 209). В цветаевской отсылке к картине Ильи Репина 1885 года *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.* чувствуется ее импрессионистическая и в то же время аллегорическая манера письма: ее аллюзия рассчитана на читателя, который помнит события 1913 года. Как известно, 13 января 1913 года в Москве, в Третьяковской галерее, был совершен акт вандализма: молодой человек по имени Абрам Балашов с криком "Довольно крови!" изуродовал картину Репина ножом. Волошин выступил в защиту этого протеста и безумца, изуродовавшего картину. По мнению Репина, этот акт был совершен не без помощи представителей нового искусства, входивших в

группу “Бубновый валет”. С Давидом Бурлюком и другими членами этой группы Волошин был тесно связан: 12 февраля 1913 года на заседании “Бубнового валета” в Политехническом институте Волошин выступил с докладом о картине Репина, который назывался *Иван Грозный и сын его Иван* и в котором были озвучены многие переключки с идеями Бурлюка о новом искусстве (Волошин 1988: 679). До этого выступления Волошин уже был хорошо известен русской обществу как автор статьи *О смысле катастрофы, постигшей картину Репина*, опубликованной 16 января 1913 года в газете «Утро России» и вызвавшей широкий резонанс среди критиков, журналистов и художников. Волошин пытался найти психологические причины поступка Балашова и объяснить, почему именно картина Репина могла вызвать такую патологическую реакцию в отличие от других картин. В своей *Автобиографии* Волошин отмечает, что его публичная лекция в Политехническом институте окончилась травлей и бойкотом его книг в книжных магазинах, то есть Волошин стал центром внимания только потому, что осмелился пойти против общественного мнения, созданного российскими газетами.

Как видно из многих свидетельств современников, Волошин не был сломлен травлей журналистов и нашел в себе силы выступить

с докладом в Политехническом музее. Суть доклада Волошина в Политехническом музее заключалась в его утверждении, что поступок Абрама Балашова не является актом банального музейного вандализма, а вызван непосредственно художественной сущностью репинской картины. Более того, многие слушатели восприняли доклад Волошина как своего рода дуэль против Репина, который сидел в аудитории. Алексей Власенко описывает следующий эпизод, произошедший перед лекцией: “На предупреждение Волошина, что нападки его будут корректны, но жестоки, Репин сухо ответил: ‘Я нападок не боюсь, привык.’ Затем они пожали друг другу руку, и Волошин, спустившись вниз, начал говорить” (Власенко 1999). Учитывая увлечение Волошина новым левым искусством, не трудно проследить логику цветаевских размышлений о новой эстетике в очерке *Живое о живом* и найти в ее повествовании следы скрытой полемики с современниками, то есть с эмигрантскими редакторами, читателями и критиками, защищавшими основы реалистического искусства в узком понимании этого слова, которое практически подразумевает натурализм. Вполне возможно, что Цветаева имела ввиду и защитников социалистического реализма, которые оправдывали существование цензуры и идеологических запретов. В своем докладе, на который Цветаева на-

мекает только вскользь, Волошин говорил о том, что реализм создает вещи, которых раньше не существовало, и при своем углублении реалистический метод приводит к идеализму в платоновском смысле, то есть в каждой преходящей случайной вещи он ищет ее сущность. По мнению Волошина, натурализм повторяет уже существующие объекты и ценит только внешнее сходство, перечисляя факты без всякого отбора и копируя реальность без всякого обобщения.

В репинской картине Волошин видел много черт, присущих натурализму, включая малореальные, а подчас и физиологически невозможные элементы репрезентации реальности. Волошин утверждал, что многие детали картины написаны художником в высшей степени натурально, преувеличенно-неестественно и подчинены одной художественной задаче Репина: достигнуть потрясающего впечатления. Власенко пишет о принципиальной позиции, выраженной в докладе Волошина следующим образом: “Волошин не устает настаивать: ‘Потрясающее впечатление еще не признак художественности’. Далее он, несколько лет проработавший парижским корреспондентом газеты «Русь», дает проницательную характеристику европейской жизни: “В Европе за последние четверть века создалась известная, но вполне определенная жажда

ужасного. Эту психологическую потребность обслуживают газетные хроники несчастных случаев и самоубийств [...]. Синематографы обслуживают то же самое любопытство к сырым фактам жизни [...]. Вся эта полоса перечисленных зрелищ является наиболее чистым выражением современного натурализма. Их единственная цель быть внешне похожими на жизнь; повторять ужасы, множить их, делать общедоступными и популярными. И все это для того, чтобы вызывать все более и более сильные душевные эмоции, произвести потрясающее впечатление. Это наркотики ужаса” (там же). По мнению Волошина любое произведение искусства должно быть отражением духовного выбора человека, его понимания искусства как нравственного поступка и умения сострадать тому или иному трагическому явлению в жизни. Если художник не преобразил в себе впечатление от ужаса происходящего, то он обрушивает на зрителя весь тот травматический опыт, который он пережил сам. Волошин считает, что нравственнее быть жертвой, чем свидетелем событий, если нет возможности помочь страдающему человеку. Как указывалось выше, позиция Волошина была близка мироощущению Иванова, связанного как с идеей синтеза античных и христианских аспектов репрезентации реальности,

так и с представлениями о возвышенном и о жертвенности.

Как отмечает Власенко, Волошин осуждал подход Репина к изображению ужасного, потому что при изображении Ивана Грозного художник “не преодолел ужаса, не был сам героем своего произведения, а был лишь безвольным и жалким свидетелем” (там же). На мой взгляд, цветаевское упоминание о волошинском отношении к натурализму и к картине Репина, воспроизводящую сцену убийства Иваном Грозным своего сына, можно воспринимать и как аллегорический намек на усиление сталинского режима в Советской России, особенно в связи с культурной политикой. В частности, как отмечает Элизабет Валкениер, несмотря на свое противоречивое отношение к властям и к монархии, Репин всегда воспринимался радикально настроенной интеллигенцией как певец революции и революционного насилия. Хотя после Октябрьской революции 1917 года Репин жил в Финляндии, в 1927 году в эмигрантской прессе были опубликованы сообщения о том, что Репин согласился вернуться в Россию для создания специального полотна о крушении царского режима в России в связи с празднованием десятилетнего юбилея коммунистического режима. В начале февраля 1927 года Репину пришлось опубликовать письмо в эмигрантских газетах с объяснением того, что он

не собирается возвращаться на родину, несмотря на приглашение маршала Ворошилова и советского правительства. По мнению Валкениер, благодаря тому, что в дореволюционный период революционеры считали Репина своим сторонником, в 1932 году советские бюрократы и культурные деятели создали о нем свой миф, превратив его в предвестника революционных преобразований и изобразив его чуть ли не одним из основателей социалистического реализма в искусстве (Valkenier 1978: 21). Валкениер указывает на то, что после апрельского декрета 1932 года о расформировании различных литературных и художественных ассоциаций, направленных на укрепление социалистического реализма, сторонники политизации искусства сделали из Репина художника, который защищал идею служения обществу и был поборником царизма. По их мнению, суть социалистического реализма заключалась в том, чтобы использовать Рубенса, Рембрандта и Репина для образования рабочего класса. Как пишет исследовательница, эти ярые защитники идеи политизации искусства победили и, в конце концов, Репин (несмотря на то, что он умер в 1930 году) оказался у них на службе в качестве покровителя дидактического, националистического и пропагандистского искусства вплоть до того, что на выставку его картин (на ней было представ-

лено более тысячи произведений Репина) в 1936 году посылались многочисленные группы рабочих и студентов, для которых организовывались специальные лекции о Репине и его вкладе в развитие реализма в России (там же: 28).

По всей видимости, Цветаева была хорошо знакома с намечавшейся тенденцией использования искусства для пропагандистских целей и прекрасно понимала, как миф о Репине и натурализм многих его картин могут быть использованы защитниками социалистического реализма в Советской России. Не случайно и то, что в самом начале очерка она останавливает внимание читателя (при описании своей комнаты в 1910-х годах) на том, что в ее комнате, напоминающей каюту (символически этот образ можно воспринимать как намек на стихотворение Бодлера *Плавание*, в котором прославляется творческое воображение, позволяющее художникам и поэтам совершать воображаемые путешествия, и которое было одним из любимых стихотворений Цветаевой [см. Смит 2004]), икона Богородицы была заставлена портретом Наполеона; а на стенах, помимо портретов Давида, Жерара, Гро, Лавренса и Мейссонье, висели еще портреты Верещагина (Цветаева 1984: 179). В отличие от Репина, Верещагин имел репутацию художника, который активно отстаивал автономность искусства от государства. Хорошо из-

вестен тот факт, что он отказался от звания профессора в 1874 году, сославшись на то, что, по его мнению, любые звания и официальные почести вредны для искусства и подрывают независимость художника (Valkeiner 1978: 22). Таким образом, Цветаева представляет себя в очерке о Волошине не только эклектиком, но и человеком, верящим в высокие и возвышенные идеалы и отстаивающим независимость своей творческой позиции.

Совершенно очевидно и то, что доклад Волошина 1913 года о Репине предвосхитил рассуждения Виктора Шкловского о необходимости остраниения в искусстве, о котором подробно говорится в его статье *Искусство как прием*, опубликованной в 1917 году. Шкловский пишет: “Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием ‘остраниения’ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен: искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно” (Шкловский 1990: 63). Учитывая то, что на все нападки критики Волошин решил ответить сборником, в котором он собрал все материалы, связанные с его докладом и опубликовал свое объяснение событий, можно сказать,

что Цветаева явно симпатизирует его решению бороться с критикой до конца. Несомненно то, что анархическая позиция Волошина виделась ей частью жертвеннического мировоззрения защитников новой эстетики. Книга была опубликована в 1913 году в частном издательстве “Оле-Лукойе”, организованном Сергеем Эфроном и Цветаевой. Хотя Цветаева не рассказывает об этой публикации в своем очерке *Живое о живом*, ее читателям было не трудно найти все подробности этого скандала в прессе 1910-х годов, а также разыскать саму книгу. Учитывая то, что очерку о Волошине предшествовало эссе *Искусство при свете совести*, в котором говорилось об умении Пушкина пережить весь ужас смерти и страданий, вызванных чумой в своем воображении и выразить свою остраненность от натурализма посредством гимна Чуме, Цветаева явно считает, как и русские формалисты, что поэтический язык является более искусственным языком, чем язык прозы, и, в силу того, что он тесно связан с мифом и мифопоэтическим мышлением, рассчитанным на запоминание важных событий частной и общественной жизни, он спасает людей от беспамятства, вызванного автоматизацией современной жизни, которая, по меткому замечанию Шкловского, “съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны” (там же).

Вот почему Цветаева изображает Волошина истинным поэтом в приведенном выше письме к Тесковой: в ее глазах он герой и поэт, потому что он готов принести себя в жертву новому искусству. С ее точки зрения, мифопоэтическое сознание Волошина, ориентированное на воскрешение забытого и сохранение памяти (в духе идей Иванова о возвышенном, обсуждаемых выше), помогло ему стать миротворцем и восстановить гармонию из хаоса. Приняв в учет то, что Цветаева развивала и поддерживала идеи Волошина о новой эстетике и об отходе от натурализма, в своем очерке о Волошине Цветаева пользуется случаем намекнуть на дискуссии о картине Репина и вписать свое имя в историю пацифизма и в развитие модернистской эстетики в России, основанной на принципе остранения и вывода вещи “из автоматизма восприятия” (там же: 64). Как отмечает Власенко, Волошин столкнулся с темой террора и насилия “в декабре 1920 года, в зимней, застывшей Феодосии, когда Волошин стал свидетелем массовых расстрелов, производимых там; а также в период Красного террора, объявленного весной 1921 года в Симферополе” и указывает на то, что “по данным Волошина, в Крыму под командованием Белы Куна за первую зиму было расстреляно 96 тысяч на 800 тысяч всего населения” (Власенко 1999). Власенко также ссылается

на письма Волошина начала 1920-х годов, в которых он рассказывает своим корреспондентам, включая сестру Сергея Эфрона Елизавету, о постоянных угрозах ареста в связи с помощью либо Красным, либо Белым. В частности, Власенко приводит отрывок из письма Волошина от 1925 мая 1923 года Елизавете Эфрон, в котором Волошин говорит о силе молитвы: “Времена террора провел все время лицом к лицу с истребителями, живя с ними в одной квартире. Тут-то и понял всю силу молитвы (когда молишься не за жертву, а за палачей), так как она на глазах может преображать человека” (там же). Власенко приводит также и другое высказывание Волошина, в котором есть слова о необходимости молитвы за палачей: “Молятся обычно за того, кому грозит расстрел. И это неверно: молиться надо за того, от кого зависит расстрел и от кого исходит приказ о казни. Потому что из двух персонажей убийцы и жертвы в наибольшей опасности (моральной) находится именно палач, а совсем не жертва. Поэтому всегда надо молиться за палачей и в результатах можно не сомневаться” (там же). В свете высказываний Волошина о молитве за палачей и миротворчестве становится понятным, почему Цветаевой было важно написать очерк о Волошине в преувеличенном ключе: видимо, она сама переживала в своем воображении все горести и волнения,

которые выпали на его долю перед смертью. Цветаевой была близка позиция Волошина в начале 1930-х годов, так как она видела себя первым поэтом русской эмиграции и, может быть, всей России (представленной ей как сообщество людей, связанных культурными и духовными узами, а не географическим пространством), пытаясь примирить между собой разные литературные направления и в Советской России, и за ее пределами. В среде русских эмигрантов в Париже Цветаева воспринималась человеком, сочувствующим евразийцам, с одной стороны, а, с другой стороны, сторонником монархии и художником, пытающимся преодолеть травматический опыт прошлого с помощью терапевтических свойств своих произведений. В связи с этим замечанием представляется уместным процитировать несколько наблюдений Анатолия Унтервальда, который опубликовал свою рецензию на поэтический вечер Цветаевой в Париже. Его рецензия была опубликована 1 января 1932 года в Софии – в эмигрантской газете «Молодое слово». Прежде всего Унтервальд пишет, что Цветаева – “великий поэт и поэт самый ‘поэтический’ из всех современных русских поэтов” (Унтервальд 2003: 403). Унтервальд рассказывает в своей рецензии о цветаевском чтении своего очерка *Три смерти*, в котором речь идет о Рильке, и утверждает, что, не-

смотря на тяжелое впечатление от рассказа, Цветаева сумела без пафоса и по-человечески рассказать об утрате трех людей, которые ей были очень дороги. Он также высоко оценил отрывки из ее поэмы о царской семье: “Марина Цветаева и здесь нашла нужные простые слова, и поэма о Царской Семье у нее не вышла своеобразным ‘социальным заказом’. От прикосновения к большой и непоправимой национальной и человеческой трагедии, ее стихи стали только еще более значительными, трагическими и национальными. [...] Хотим мы этого или нет – Марина Цветаева является нашей большой национальной гордостью. Она великий – и русский поэт” (там же: 404-405). В рецензии Унтервальда обсуждается важный вопрос о том, какого поэта можно считать национальным. Совершенно очевидно то, что, помимо универсальных общечеловеческих черт цветаевских произведений, Унтервальд отмечает ее умение сопереживать национальной трагедии и расширять рамки индивидуального ‘я’.

Именно так сам Цветаева говорила о Пушкине в 1931 году и в своих стихотворениях, посвященным ему, и в очерке *Искусство при свете совести*. Думается, что Цветаева видела уникальность поэтического гения Пушкина в его умении отзываться на разные явления современной жизни и эклектичным образом совмещать в своем творчестве лучшие достижения

европейской и русской культурных традиций. Цветаева воспринимала творчество Пушкина сквозь призму речи Федора Михайловича Достоевского о Пушкине 1880 года, в которой важной чертой пушкинского таланта провозглашалась всеотзывчивость: “Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите” (Достоевский 1958: 459). Именно таким всечеловеком изображает Цветаева Волошина, сумевшего совместить в своем творчестве лучшие традиции Европы и России. Не случайно в ее очерке *Живое о живом* встречается сопоставление профилей Пушкина и Волошина в связи с пребыванием в Крыму двух поэтов и воспоминаний жителей Крыма о них.

Более того, Цветаева говорит о миротворчестве не только в связи с обсуждением вопроса о насилии и его репрезентации в искусстве, а также в связи с обсуждением гендерных характеристик. В ее очерке о Волошине речь идет не только о кризисе маскулинности в 1910-х годах, но и о соловьевском идеале андрогинной природы человека и о преображении плоти в духовное начало. Не случайно в своей статье 1915 года Волошин говорит об истреблении духовного

богатства Франции в связи с Первой Мировой войной, имея ввиду, конечно же, и Россию: “Полное равенство всех граждан перед воинской повинностью, проведенное прямолинейно и последовательно, совершенно преобразило внутренний состав французской армии. Изменился вес и ценность единиц, ее составляющих, так как наравне с обычным мускульным материалом она приняла в себя все самое драгоценное из духовных и творческих сил народа, но ее дух, дисциплина, традиции остались те же, что и были” (Волошин 1991: 140). Более того, Волошин размышляет о целом поколении военного времени, у которого сложилось определенное представление о мире и желание физической активности: “Ясновидящая сила вырастила во Франции к 14-му году поколение юношей, способных пронести на своих плечах великую европейскую войну. Их нужно было родить, воспитать и подготовить так, чтобы к этому сроку им было между 21 и 30-ю годами. Это было выполнено с непогрешимой точностью [...]. В молодежи совершается что-то новое, мужественность и энергия тех, кто вступает теперь в жизнь, поражает их старших, молодое поколение поражает оптимизмом, жизнеспособностью, вкусом к действию” (там же: 130).

Удивительным образом рассуждения Волошина об особом поколении военного времени пе-

рекликаются с идеями английского антрополога, специалиста по древнегреческому искусству и переводчицы Джейн Хэррисон, выраженными особенно ярко в ее книге *Темис: Изучение социальных истоков греческой религии* (1912). В своих работах Хэррисон обсуждает роль ритуала и его воздействия на коллективные эмоции и на создание ранних форм религиозного обряда. Она пишет о том, что механизмы воздействия на людей в древних ритуалах могут быть по-новому оценены в 1910-е годы, когда многие европейские нации оказались заражены шовинизмом, тягой к войне и крахом гуманизма. По мнению Хэррисон, триумф эмоции над разумом, чрезмерный национализм (основанный на примитивном понимании идеи патриотизма) в некоторых европейских странах и модный коллективизм (массовое сознание) взаимосвязаны и чреваты серьезными последствиями. Хэррисон считала, что идеи Федора Михайловича Достоевского о любви и спасении с помощью наднационального (вселенского) понимания братства европейских рас могут спасти британцев от возрастающего увлечения чрезмерным национализмом, расизмом и имперскими идеями о величии определенных расовых групп, помогая им выйти за рамки привычных национальных характеристик и научиться понимать другие культурные традиции без

иерархического взгляда на культуру. Харрисон была одним из первых антропологов, наглядно показавшим в своих работах то, что миф в архаических обществах выполняет чисто практические функции, поддерживая традиции и непрерывность племенной культуры за счет обращения к сверхъестественной реальности доисторических событий, связав таким образом миф с магией и обрядом и поставив вопрос о социально-психологической функции мифа в исторических обществах. Она считала, что возрождение мифа и архаических обрядов сможет помочь ее современникам преодолеть влияние позитивизма и абстрактного рационализма на современную жизнь, которая опирается на механическое воссоздание старых форм и вытесняет на второй план творческое видение реальности. Более того, Харрисон видела позитивный аспект возрождения ритуала и мифа в том, что стихийное начало, которое, как ей казалось, в начале двадцатого века стало явно доминировать и выражаться в крайних формах индивидуализма за счет стремительного распространения массовой культуры, может быть сбалансировано только воспитанием в себе цивилизованного человека-творца, который не теряет связи с коллективным творческим началом (выраженном в традициях, архаических ритуалах и символах универсального значения).

Короче говоря, Харрисон видит выход из крайнего субъективизма и излишней иррациональности посредством понимания культуры как живой материи, которая совмещает в себе и традицию, и новаторство. В своей книге, опубликованной в 1915 году, Харрисон выдвигает на первый план психологические аспекты религиозного и культурного опыта, говоря о том, что истинный духовный опыт не является частью рационализированной теологии (Омегой), а служит живым началом, воплощенным в обрядовых действиях, связанных с древними культами почитания женщин-богинь, включая в себя дионисийские ритуалы и верования (Harrison 1915: 179-180). Само название цветаевского очерка о Волошине наводит на мысль о концепции животворящей функции ритуала в повседневной жизни, из которой рождается творческое начало в силу того, что в любом обрядовом действии есть представление о некоем промежуточном пространстве, в котором рождается идея, являющаяся репрезентацией движения от желания к реакции на него. В психоаналитическом ключе, Харрисон утверждает, что «идея есть воплощение воображаемого действия» (Harrison 1913: 53).

Как справедливо отмечает К. Филилипс, на первый взгляд, идея выражение экспрессии, предшествующей репрезентации, сближает Харрисон с эстетическими взгля-

дами европейских романтиков, но при более тщательном изучении оказывается, что она предлагает новую модель творческой психологии, в которой важную роль играет идея о коллективном эмоциональном переживании, а не об эмоциональном отклике индивидуальной личности: “Опираясь на идею Дюркгейма о том, что форма религиозного опыта всегда отражает социальную структуру той или иной группы общества, она развивает его представления и настаивает на том, что любое представление о боге рождается из специфического обрядового действия участников религиозного акта служения, непосредственно связанного с воплощением их желаний о питании и плодородии” (Phillips 1991: 470). По мнению Филлипса, идеи Харрисон о коллективных эмоциях и сопереживании-сотворчестве оказали большое влияние на многих модернистов, особенно на Т. С. Эллиота и В. Вульф. Как известно, Вирджиния Вульф считала Харрисон своим духовным наставником и посвятила ей несколько страниц своего очерка *Своя комната*. В какой-то степени цветаяевское сообщество свободных художников, театральных деятелей и поэтов, изображенное в очерке *Живое о живом*, имеет много схожего с группой критиков, писателей и философов известной под названием “Блумберийский кружок”, в который входила Вульф и с членами которого активно дру-

жила и Харрисон, и князь Дмитрий Святополк-Мирский, близкий друг Цветаевой и ее мужа Сергея Эфрона. Харрисон считала Мирского своим близким другом. Она также дружила с Ремизовым (рассказы которого она перевела на английский язык) и с Львом Шестовым, особенно во время своего длительного пребывания в Париже. Более того, Харрисон пожертвовала большую сумму денег на публикацию первого номера евразийского журнала *Версты*, в редакцию которого входили Эфрон, Цветаева и Мирский.

Совершенно очевидно то, что анализ многих пацифистских и эстетических идей Волошина в своем очерке о нем Цветаева выстраивает таким образом, как будто ее воспоминания могут служить иллюстративным материалом идей Харрисон, связанных с английской традицией феминизма и пацифизма. Интересно и то, что многие теоретические подходы Харрисон к античности и древнегреческому искусству были известны в России, а также имели аналогии с некоторыми подходами к эстетическим и культурологическим проблемам, получившим развитие в работах русских философов, критиков и антропологов, включая Вячеслава Иванова, Николая Евреинова и Ольги Фрейденберг. Однако, Мелетинский пишет об английской антропологической школе ритуалистов с большой долей

критицизма, считая, что “тезис о примате ритуала над мифом и об обязательном происхождении мифа из ритуала недоказуем и в общем виде неоснователен, несмотря на убедительно показанную швейцарским психологом Ж. Пиаже роль сенсомоторного ядра интеллекта или на справедливое указание французского психолога-марксиста А. Валлона о значении действия в подготовке мышления” (Мелетинский 1995: 61). По мнению Мелетинского, любые проявления ритуализма ведут к недооценке интеллектуального и когнитивного аспектов мифотворчества. “Миф,” – утверждает Мелетинский, – не действие, обросшее словом, и не рефлекс обряда” (там же). Мелетинскому кажутся более убедительными идеи Бронислава Малиновского (английского этнографа польского происхождения) о внутреннем единстве мифа и обряда и живой связи действенного и словесного аспектов обряда.

Хотя рассуждения Цветаевой о творчестве не сопоставлялись ранее с работами психологов, антропологов и этнографов 1910-30-х годов, нам представляется плодотворным проследить связь цветаевского описания интуитивистской философии творчества Волошина с идеями о театрализации жизни ее современников. Цветаевское восприятие Волошина как мудрого мифотворца воплощает в себе идеи Харрисон о

том, что миф является важной составной частью человеческой цивилизации и что он не может восприниматься вариацией сказки (у которой нет обрядовой функции). Так же, как и Харрисон, Цветаева говорит о том, что миф является активно действующей силой и своего рода прагматической формой примитивной веры и нравственной мудрости. Самым важным открытием Харрисон было то, что она считала ритуал универсальной переходной формой преобразования повседневной жизни в искусство. Так, например, в ее книге *Искусство и ритуал*, опубликованной в 1913 году, говорится, что “ритуал часто является не просто формой трансформации, а универсальной промежуточной фазой между действительностью и своеобразным преломлением через наше восприятие различных эмоций, вызванных реальными событиями, которое называется искусством” (Harrison 1913: 206). На основе многолетнего изучения обрядов и ритуалов Харрисон делает следующий вывод: “Наше длительное изучение обрядовых танцев с масками животных, майских фестивалей и даже греческой драмы было подчинено желанию наглядно показать, что искусство (за исключением каких-то отдельных случаев, связанных с особо одаренными людьми) возникало из жизни не прямым образом, а посредством коллективного усилия воплотить в жизнь потребно-

сти и желания, то есть посредством ритуального действия” (там же). В описании сцен инициации, направленных на обучение учеников мифотворческому видению жизни, цветаевский Волошин напоминает жреца древнегреческих мистерий, который передает другим сакру или с помощью наглядного показа того, что нужно изобразить; или с помощью действия того, что нужно делать, или с помощью наставления о том, что нужно сказать. Эти три главных компонента обряда передачи сакры были впервые четко выделены в исследовании Харрисон 1903 года о древнегреческой религии (Harrison 1903).

В цветаевском очерке есть несколько примеров такого поведения, напоминающем о ритуале передачи сакрального знания. Вот несколько примеров из текста, в которых Волошин представлен как художник-мистик, сохранивший знания о древнегреческих мистериях, связанных с культом Диониса: “Макс был знающий. У него была тайна, которой он не говорил. [...] Она была в нем, жила в нем, как постороннее для нас, однородное ему – тело.[...] Его поднятый указательный палец: это не так! – с такой силой являл это *так*, что никто так и не узнав этого *так*, в существовании его не сомневался. Объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией – не глубоко” (Цветаева 1984: 210). Вот

еще один пример ученичества Цветаевой, говорящий об актерских способностях Волошина, в силу которых он, как участник древнегреческих мистерий, умеет перевоплощаться в тот предмет, о котором он говорит и в существование которого он верит: “– Есть духи огня, Марина, духи воды, Марина, духи воздуха, Марина, и есть, Марина, духи земли. Идем по пустынному уступу, в самый полдень, и у меня точное чувство, что я иду – вот с таким духом земли. Ибо каким (*дух, но земли*), кроме как вот таким, кем, кроме как вот этим, дух земли еще мог быть!” (там же). Согласно определению Харрисон, театрализованные действия и танцы, связанные с суевериями или с примитивными представлениями о магических явлениях личного характера, не рассчитанные на массовое зрелище и не санкционированные авторитетным лицом, не являются ни ритуальным актом, ни актом творчества (Harrison 1913: 32). Цветаевские примеры волошинского воздействия на слушателей и зрителей говорят о другом: его беседы и импровизации имели оттенок ритуального действия, с одной стороны, а с другой – они были наглядной иллюстрацией идей Иванова о возвышенном, на которые указывалось выше.

Как видно из цветаевского очерка о Волошине, творческое начало, чувствующееся в повседневном поведении Волошина и в

его воображении оказывали большое воздействие на окружающих в такой же мере, как и ритуальное представление, позволяющее участникам перевоплотиться в другую ипостась, сросшись на момент совместного творческого акта с новыми ролями, совершив таким образом акт трансгрессии через определенного рода карнализацию. Об этом свидетельствует следующее замечание: “Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом, большем круге, крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали” (Цветаева 1984: 210). Употребляя местоимение “мы” Цветаева подразумевает дачников и друзей Волошина и его матери, которые приезжали в Коктебель и участвовали в разных представлениях, концертах, в ритмической гимнастике, прогулках и в различных играх, которые происходили или в доме Волошина, или на берегу моря. В связи с этим интересно замечание Цветаевой о том, что Волошин “с мифом был связан и через коктебельскую землю – киммерийскую, родине амазонок” и том, что его вечной мечтой была мечта о матриархате (там же: 213). По принципу синекдохи, Цветаева причисляет и себя к легендам и мифам Коктебеля, так как она изображает себя в качестве уче-

ника, собеседника и соучастника волошинских прогулок. Здесь следует привести один пример: “Киммерия. Земля входа в Аид Орфея. Когда Макс, полдневными походами, рассказывал мне о земле, по которой мы идем, мне казалось, что рядом со мной идет – даже не Геродот, ибо Геродот рассказывал по слухам, шедший же рядом повествовал, как свой о своем” (там же). В описании прогулки Цветаева выделяет ритуалистические стороны прогулки в свете идей Харрисон о том, что через движение, физическое действие рождается мысль, которая обретает эстетический характер с помощью воображения и универсального механизма памяти оживлять образы прошлого или желаемого.

В связи с рассказами о многочисленных прогулках Волошина и его друзей в цветаевском очерке *Живое о живом* стоит обратить внимание на то, что цветаевская поэтика живого слова, связанная с воззрениями о живучести (витализме) творческого импульса, уходит своими корнями в представления о ритме и танце 1910-20-х годов, которые были популярны в Европе и в России в начале двадцатого века. Одним из проявлений живого интереса к жестам, танцам и ритму было основание Института живого слова в Петрограде: он просуществовал с 1918 года по 1924 год. В число преподавателей курсов этого института, рассчи-

танных на подготовку декламаторов, преподавателей, психологов и специалистов в области живого слова, входило большое количество известных поэтов, лингвистов, литературоведов и специалистов по актерскому мастерству. В список предложенных проектов входил план создания отофонетической лаборатории, которая должна была служить для записи голосов и дыхательных упражнений студентов. Как известно, Николай Гумилев хотел использовать эту лабораторию для исследования поэзии (см. Вассена 2007). Учение о живом слове восходит к идеям швейцарского педагога и композитора Эмиля Жак-Далькроза, который является создателем ритмической гимнастики. В России активным пропагандистом идей Далькроза был близкий друг Цветаевой князь Сергей Михайлович Волконский, который очень интересовался не только ритмической гимнастикой Далькроза, но и его фестивалями, в программу которых входил показ ритмических игр. Как отмечает Ж. Панова, Волконский особенно высоко оценил номер “Поющие цветы”, участницы которого “в динамике *crescendo/diminuendo* пели каждая свой звук, то поднимаясь с земли, то ниспадая обратно, подобно распускающимся и закрывающимся цветам” (Панова 2010: 8). Летом 1913 года на вторых Ритмических играх в Хеллерау была представлена вниманию публики

опера К.В. Глюка *Орфей и Эвридика* в сопровождении симфонического оркестра Дрезденской оперы: в ней участвовала солистка Дрезденской оперы и ученики института Далькроза. В отчете Волконского об этой опере говорится о минимализме внешних средств, костюмов и декораций. Вот что он пишет: “Обстановки – никакой: серый и синий коленкор в виде занавесей, на разных планах спускающихся над лестницами, ступенями и площадками, обтянутыми темно-синим сукном. Костюмы? Только несколько ‘плакальщиц’ в первом и последнем действии, одетые в древнегреческие хитоны, да сам Орфей с в хитоне и с повязкой на голове, а все остальные в обычных гимнастических костюмах [...] И как это становится безразлично, во что *актеры* одеты, когда на сцене *люди*, искренне чувствующие, с музыкой сливающиеся! И как жалки становятся обстановочные потуги всех европейских сцен перед этим величественным в своей простоте отказом от эффектов” (Волконский 1914: 68). Здесь стоит обратить внимание на образ Орфея, так как он появляется в очерке Цветаевой несколько раз. Так, например, Цветаева описывает один грот на берегу Черного моря в Коктебеле как вход в Аид: “А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой”; “В Аид, Марина, нужно входить одному”; “Забыла я или не забыла переводчиков гимнов

Орфея – сама не знаю. Но Мака, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя – мне никогда не забыть. И каждый раз, будь то в собственных стихах или на Орфее Глюка, или просто слово Орфей – десятисаженная щель в скале, серебро морской воды на скалах, смех турок при каждом удачном весловом заносе – такой же высокий, как всплеск...” (Цветаева 1984: 214-215). Учитывая цветаевскую дружбу с вахтанговцами, которые занимались ритмической гимнастикой Далькроза, ее близкую дружбу с князем Волконским и в Москве, и в Париже (в 1930-е годы они иногда выступали на литературных вечерах вместе), а также с поэзией и со статьями Волошина, можно предположить, что описания Волошина в роли живого Орфея в цветаевском очерке не случайно. Во-первых, так же, как и Волконский, Цветаева противопоставляет ритмические игры Волошина западноевропейским и русским театральным постановкам десятых годов, пронизанных натурализмом и излишеством декораций. Во-вторых, она отсылает читателя к известной фотографии Волошина в белом хитоне с повязкой на голове.

Несомненно и то, что как Цветаева, так и Волошин были знакомы с идеями Далькроза и с лекциями князя Волконского о ритмической гимнастике и стилизации античности (в начале 1910-х годов он открыл филиал Института ритма

в Хеллерау в Петербурге и стал активным распространителем «Листков курсов ритмической гимнастики» [см. Панова 2010: 11]).

Как метко выразился Волконский о Далькрозе и его системе упражнений, его открытие было “больше его самого” [там же: 4]. Самым важным с точки зрения Далькроза было связать обучение ритмической гимнастики с новой формой жизнестроительства. Панова подробно описывает его отношение к студентам и к роли ритма в их жизни: “Далькроз вникал во все детали жизни находящихся на его попечении студентов, полагая, что в процессе воспитания нового, *ритмически* организованного человека нет мелочей. Так, например, он считал, что для постижение феномена ритма не должно ограничиваться только рамками занятий, но может помогать учащемуся ритмическим образом структурировать свою жизнь, в частности, распорядок дня. К каждому из своих учеников Далькроз находил свой индивидуальный подход, стремясь развить его личностные качества” [там же: 6]. Свои часы ученичества в Коктебеле Цветаева изображает в таких же тонах: ее облик мудрого Волошина напоминает Далькроза. Волошин с большим интересом отнесся к лекциям Волконского о Далькрозе: практически его увлечение Далькрозом совпало с периодом активной дружбы с Цветаевой: в 1910 году, когда

вышла его рецензия на сборник Цветаевой *Вечерний альбом*, Волошин опубликовал рецензию на лекцию Волконского об искусстве актеров (Волошин 1910: 5). Будучи театральными критиками, и Волконский, и Волошин активно участвовали в обсуждениях 1900-10-х годов вокруг темы о театре будущего и вокруг вопросов, связанных с кризисом театра. В психоаналитическом ключе и Волошин, и Волконский рассматривали театр как воплощенную форму сновидения, делая упор на идею сновидческого восприятия сценического действия. В духе идей Волошина, ярко выраженных в статье *Театр как сновидение* (опубликованной в пятом номере журнала «Маски» за 1912-13 годы), в которой прослеживается влияние книги Ф. Ницше *Происхождение трагедии из духа музыки* и статьи Иванова *Эллинская религия страдающего бога* (появившаяся в журнале «Новый путь» в 1904 году), Волконский пишет о постановке Далькроза оперы Глюка в Хеллерау как о сценическом воплощении сна: «И всю оперу можно было бы назвать не ‘Орфей’, а ‘Сон Орфея’: ему приснилось, что боги позволили снова увидеть Эвридику, но он – проснулся» (Волконский 1914: 72). В очерке Цветаевой *Живое о живом* граница между реальностью и сновидческим опытом довольно размыта. Вот как она описывает поэта, который воплощает в своей жизни

опыт Орфея: “Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком – всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец. И никакой тут ‘тайны’ нет” (Цветаева 1984: 213). Цветаевское определение напоминает не только о бергсоновском внутреннем восприятии времени, которое он определял как психологическое время, но и о статье Волошина *Театр как сновидение*, в которой присутствует такие высказывания как “наше ‘я’ – свиток”; “наше тело – летопись мира” и “оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во вселенной [Волошин 1988: 349]”. Не случайным в очерке Цветаевой является подчеркивание не только того, что Волошин умер в полдень, но и того факта, что многие прогулки с Волошиным происходили в полдень. Объяснение этому можно найти в статье Волошина *Театр как сновидение*, в которой утверждается следующее: “Наше дневное – логическое – сознание постепенно высвобождается из ночного интуитивного, сонного сознания. Последнее господствует в нас не только во время нашего сна, но и во время бодрствования, когда мы действуем под влиянием желаний, страстей, чувств” (там же: 355). В ключе феноменологических представлений о театральном инстинкте и ритуальном перевоплощении с помощью масок, развитых в работах Харрисон, на которые указывалось выше, Во-

лошин говорит о театре как об историческом пережитке “того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях”; Волошин сравнивает театр с риторикой, “в которой и теперь ежеминутно совершается преобразование текущих реальностей жизни” и которая “является органом сонного сознания в чистом виде” (там же).

Идеи Далькроза, Волконского, Харрисон и Цветаевой о новом театре, который смог бы возродить традиции мифопоэтического сознания и ритуальных представлений, связаны, с одной стороны, с размытием границ жизни и творчества (что сопоставимо с отказом от рам и обрамлений в картинах русских и европейских художников авангарда [см. Тарасов 2007]), а с другой стороны – с идеей жизнестроительства и созданием нового типа личности, то есть с улучшением человека, связаны тесным образом с модернистской мечтой о создании человека-артиста. Как пишет Панова, “ритм у Далькроза перерастает свое ‘узкоцеховое’ музыкальное значение, становясь универсальным символом всеобщей упорядоченности и организованности”, а самой важной задачей Далькроза была не столько цель помочь музыкантам в освоении ритма, а создание таких упражнений, которые могли бы служить жизнестроительным материалом, “призванным преобразовать мир и создать ‘нового

человека” (Панова 2010: 4). В духе принципов Далькроза, связанных с убеждением, что “преподаватель должен пробуждать в ученике его личный ритм, а не навязывать ему свой собственный” (там же: 19) можно расценивать цветаевское рассуждение о том, что Волошин проповедовал идею индивидуального вхождения в Аид, связанную с понятием неповторимости личного творческого опыта. Это представление о собственном ритме в середине 1930-х годов воплотилось в цветаевскую теорию перевода, в соответствии с которой происходит отталкивание от Пушкина, так как влияние его, с точки зрения Цветаевой, может быть только освободительным. Цветаева явно ценит и в Далькрозе, и в Волошине, и в Иванове идею сотворчества и творческого диалога в духе идей Бергсона и Шкловского, рассчитанных на преодоление механического воспроизводства артефактов.

Конечно же, не случайно и то, что многие критики и писатели говорили о своеобразии цветаевских ритмов и о важности ее индивидуального чувства ритма. Влияние на ее мировоззрение и творческую психологию идей Волошина, Бергсона, Далькроза, Волконского и Андрея Белого налицо. Так, например, в рецензии 1922 года на сборник *Разлука* Белый пишет: “Все читал, все читал, оторваться не мог. В чем же сила? В порывистом жесте, в порыве. Стихотворения *Разлуки*–

порыв от разлуки. Порыв изумителен жестикуляционной пластичностью, переходящей в мелодику целого; и хорейамб (-vv-) (великолепно владеет Марина Цветаева им) есть послушное выражение порыва: и как в 5-ой симфонии у Бетховена хорейамбическими ударами бьется сердце, так здесь подымается хорейамбический лейтмотив, ставший явственным мелодическим жестом, просящимся через различные ритмы” (Белый 2003: 96). В силу того, что хорейамб является в античной метрике сложной шестидольной стопой, составленной из хорея и ямба, можно указать на цветаевское сознательное использование античной традиции и оживление ее ритмов в новых условиях в бергсоновском ключе. В своей рецензии 1923 года на сборник *Ремесло* Александр Бахрах тоже говорит о разнообразии цветаевских ритмов: “Сначала точно буйный, стремительный, разнузданный вихрь ритмических колебаний. Точно ветер, неожиданно ворвавшийся в комнату. [...] Читаешь книгу и удерживаешься, чтобы оставаться спокойным, чтобы не начинать двигаться, не обратиться в бешеную пляску, в буйную пляску необозримых степных раздолий” (Бахрах 2003: 137-141). Интересно и то, что Бахрах указывает на специфику цветаевских ритмов, которые, по его мнению, часто навеяны русским фольклором. Вот что он пишет: “Однако просторы цветаевской музыки не всегда оста-

ются ‘надмирными’. Боль минуты вступает с одинаковой силой. И тогда минорные ноты и глубокое чувство застывшей тоски начинает звучать со страниц ее книги” (там же: 141). Князь Святополк-Мирский был очень высокого мнения о цветаевском сборнике *После России*, в которой вошли стихотворения 1922-1925 годов, которые, по его мнению, “убедительно свидетельствуют о том, что Цветаева после Пастернака – крупнейший поэт своего времени” (Святополк-Мирский: 375). В своей рецензии Святополк-Мирский обращает внимание на необычность и динамику цветаевских стихотворений, отмечая, что в цикле *Деревья*, например, чувствуется своеобразная героико-фонетическая мифологизация видимого мира (там же: 376).

В свете этих замечаний нужно обратить внимание и на то, что ритмическая организация стихотворной речи часто рассматривалась специалистами 1920-60-х годов и с точки зрения национальной идентичности. Так, например, в своей статье 1968 года *О национальных формах ямбического стиха* Виктор Жирмунский писал о своеобразии русского ямба, отличающегося от немецкого. В вышеуказанной статье Белого есть вывод о том, что, если Блок ритмист, то Цветаева – композиторша и певица. Здесь уместно также сказать, что в очерке *Живое о живом* звуковой фон событий и звуковая и ритмическая организация прозы

Цветаевой играет определенную функцию, создавая некую полифоническую музыкальную ткань, включающую в себя и речь Волошина, и речь прислуги в Москве, и речь крымских татар. Так, например, в одном описании прогулки в Крыму, крымские татары говорят Волошину: “А папаш и дочк оцень похош на свой царь” [Цветаева 1984: 215]. Использование мотивов, связанных с ориентализмом, в цветаевском описании повседневной жизни в Крыму и в Москве может показаться неожиданным, но, учитывая то, что в начале повествования Цветаева описывает приход Волошина в ее дом в Москве, то очень контрастно выглядит Волошин в пиджаке, выглядившим цивилизованным гражданином российской империи, по отношению к Волошину-Орфею в хитоне. В ключе идей Иванова о дионисийстве и поэте-лирике нового времени, Цветаева представляет Волошина в Крыму наследником древнегреческих традиций и русским Орфеем. Любопытно также, что в описании своего дома в Москве в духе импрессионистических наблюдений Цветаева совмещает вместе разные артефакты: если в кабинете ее отца находится бюст Зевса на вышке шкафа, то в ее комнате – портреты Жерара, Давида, Лавренса, Верещагина и икона Богородицы, заставленная портретом Наполеона. Таким образом, полифоничность интерьера дома Цветаевой также свидетельствует

о тяготении к вселенским истинам и новому синтезу в связи с поиском новой идентичности поэта-лирика, чьи представления о возвышенном помогают ему выйти за рамки индивидуального ‘я’ и возвыситься над проявлениями крайнего иррационализма и над конформизмом массовой культуры в эпоху модернизации.

В заключении можно сказать, что цветаевский очерк о Волошине является примером монтажного повествования в духе бриколажа, ориентированного на идею о психологическом времени. В нем также особую роль играет представление о мифотворчестве как о способе расширения идентичности поэта-лирика в условиях модернизации с учетом идеи воплощения категории возвышенного, разработанной в работах Иванова в свете богоборческих идей, сопоставляющих идею жертвенности и героики в рамках нового искусства, основанного на принципе синтеза античности и христианства. Определяя возвышенное как религиозный феномен, Иванов ориентируется на возможность соборного эстетического переживания. Идеал возвышенного соборного словесного искусства и всенародной лирики Цветаева находит в творчестве Волошина и его близких друзей, а также в работах Волконского и Далькроза, прославляющих идею соборности, выходящую за рамки сложившихся представлений о расовой

принадлежности и культурной идентичности. Применяя к Волошину и к себе идею Иванова о современной поэзии, стремящейся быть вселенской, младенческой и мифотворческой (выраженной в статье Иванова *О веселом ремесле и умном веселии*), Цветаева явно противопоставляет идеалы модернистов 1910-20-х годов не только представлениям редакторов эмигрантских газет и журналов о реализме, но и сторонникам социалистического реализма в СССР. Совершенно очевидно и то, что усиление контроля над культурными процессами в Советской России и зарождение новой эстетики, рассчитанной на социальный заказ, казались Цветаевой пагубными для развития русского искусства и русской литературы. Вполне возможно, что ее сон 1931 года об умирающем Пушкине, был своего рода символическим благословением национального поэта, который ей виделся героем, русским поэтом-европейцем и учителем в духе идей Иванова о веселом ремесле и о творческой свободе. Указывая на пацифизм Волошина и на его веру в победу матриархата, а также на белый хитон, который делал Волошина похожим и на образ Орфея, созданный Далькрозом, и на образ Айседоры Дункан (известной танцовщицы, часто имитирующей древнегреческие танцы и склонной к свободным импровизациям), Цветаева связывает идею ми-

фотворчества с представлениями швейцарского ученого Иоганна Баховена о женщине как о свободной стихии мировой природы и живым воплощением “основоположной материи, не знающей неравенства –матери всего и всех” (Фрейденберг 2004). Теории Баховена о материнском праве были хорошо известны и в России, и в Великобритании, и в Германии. На мой взгляд, цветаевский очерк о миротворчестве и мифотворчестве Волошина имеет много общего с очерком Вальтера Беньямина о Баховене, написанном в 1934-35 годах для французского журнала «La Nouvelle Revue Française» (который отклонил его), в котором Беньямин положительно отзывается об идее Баховена воскресить мифотворческое восприятие реальности в период модернизации, чтобы дать возможность современному человеку пережить опыт коллективного творчества, который оказался вытесненным в силу активной рационализации повседневности. Идеи Баховена повлияли сильнейшим образом и на Харрисон, которая последовательно изучала культ женщин-богинь в Древней Греции. Цветаевский образ Волошина доказывает необходимость воскрешения категорий возвышенного и чудесного с целью пробуждения творческой индивидуальности и нового синтеза (в духе идей Харрисон, Беньямина и Честертона) в век механического воспроизве-

дения артефактов, превращающего потенциальных читателей произведений литературы в писателей и читателей газет, а также сторонников натуралистического изображения реальности, приводящему к распространению насилия.

Библиография

Адамович 2003а: Г. Адамович, *Рецензия: Современные записки, книга 51. [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (ред.) *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 409-11.

Адамович 2003б: Г. Адамович, *Рецензия: Современные записки, книга 52 [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (ред.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 413.

Белая 1989: Г. Белая, *Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идеи*, Советский писатель, Москва, 1989.

Белый 2003: А. Белый, *Поэтесса-певица*, //Л. А. Мнухин (ред.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 95-98.

Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов. 1917-1956 Л. В. Максименков (сост.), А. Н. Яковлев (ред.), Материк, Москва, 2005.

Вассена 2007: Р. Вассена, *К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918-1924)*, «Новое литературное обозрение», 2007, LXXXIII, С. 79-95.

Власенко 1999: А. Власенко, *Категория ужасного в эстетике Максимилиана Волошина*, «Октябрь», 1999, IV, С. 178-183, <http://magazines.russ.ru/october/1999/4/vlasen.html> [27 июля 2012]

Волконский 1914: С. М. Волконский, «Орфей» Глюка в Хеллерау, *Отклики театра*, Сириус, Петроград, 1914, С. 63-72.

Волошин 1982: М. Волошин, *Стихотворения и поэмы: в 2-х томах*, YMCA-Press, Париж, 1982.

Волошин 1910: М. Волошин, *Об искусстве актеров. (По поводу лекции кн. С. Волконского в Художественном театре)*, «Утро России», ССХСV, 9 ноября 1910 г., С. 5.

Волошин 1988: М. Волошин, *Лики творчества*, Наука, Ленинград, 1988.

Волошин 1991: М. Волошин, *Автобиографическая проза. Дневники*, Книга, Москва, 1991.

Данилова 2010: И. Данилова, *Литературная сказка А.М. Ремизова (1900-1920-е годы)*, Helsinki University Press, Helsinki, 2010.

Достоевский 1958: Ф.М. Достоевский, *Пушкин. Очерк, Собрание сочинений в 10 томах*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1958, Т. I, С. 442-459.

Ельницкая 2004: С. Ельницкая, *Статьи о Марине Цветаевой*, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2004.

Иванов 1971: В. Иванов, *По звездам*, Bradda Books Ltd, Letchworth, Hertfordshire, 1971.

Мелетинский 1995: Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, 2-е издание, Наука, Москва, 1995.

Павлова 1997: Т.А. Павлова, 'Всеобщий примиритель' (Тема войны, насилия и революции в творчестве М. Волошина), *Долгий путь российского пацифизма*, ИВИ РАН, Москва, 1997, С. 245-261.

Панова 2010: Ж. Панова, *Предисловие*, Э. Жак-Далькроз, *Ритм*, Классика – XXI, Москва, 2010, С. 1-22.

Пастернак 1970: Б. Пастернак, *Охранная грамота*, Акварио, Рим, 1970.

Святополк-Мирский 2003: Д. Святополк-Мирский, *Рецензия: Марина Цветаева. После России: Стихи 1922-1925. Париж, 1928*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 375-376.

Смит 2005: А. Смит, *Взгляды Марины Цветаевой о творческой эволюции и интуитивном мышлении в свете теорий Анри Бергсона*, //И. Ю. Белякова (ред.), *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой*, Дом-музей Марины Цветаевой, Москва, 2005, С. 25-36.

Соловьев 1998: В. Соловьев, *Избранные произведения*, Феникс, Ростов-на-Дону, 1998.

Тарасов 2007: О. Ю. Тарасов, *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве*, Прогресс-традиция, Москва, 2007.

Уокер 1999: Б. Уокер, *Кружковая культура и становление советской интеллигенции: на примере Максимилиана Волошина и Максима Горького*, «Новое литературное обозрение», 1999, XL, <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/40/yoker.html> (27 июля 2012).

Фрейденберг 2004: О. Фрейденберг, *К изучению источников Энгельса. Баховен*, //Н. Брагинская, *Русская антропологическая школа. Труды*, вып. 1, РГГУ, Москва, 2004, С. 295-301, <http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Баховен> (29 июля 2012).

Унтервальд 2003: А. Унтервальд, *Вечер Марины Цветаевой*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 403-405.

Ходасевич 2003: В. Ходасевич, *Рецензия: Современные записки, книга 53. [Отрывок.]*, //Л. А. Мнухин (сост.), *Марина Цветаева в критике современников. В двух томах. Том 1: Родство и чуждость*, Аграф, Москва, 2003, С. 431-32.

Чайковская 2006: И. Чайковская, *Переписка творцов: Репин и*

Чуковский. О тайнах творчества, «Чайка», XXII, LXXXI, 15 ноября 2006 года, <http://www.chayka.org/article.php?id=1345> [29 июля 2012].

Шкловский 1990: Шкловский, Гамбургский счет, Советский писатель, Москва, 1990.

Цветаева 1984: М. Цветаева, Сочинения в двух томах, Художественная литература, Москва, 1984.

Цветаева 1990: М. Цветаева, Стихотворения и поэмы, Советский писатель, Ленинград, 1990.

Bergson 2002: H. Bergson, *Time and Free Will: The Idea of Duration*, Key Writings, edited by K. A. Pearson and J. Mullarkey, Continuum, New York-London, 2002, pp. 49-80.

Fieguth 1994: R. Fieguth, К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава Иванова, «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», 1994, XXXV, 1-2, pp. 155-170.

Fink 1999: H. L. Fink, *Bergson and Russian Modernism: 1910-1930*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.

Greenleaf 2009: M. Greenleaf, *Laughter, Music, and Memory at the Moment of Danger: Tsvetaeva's Mother and Music in Light of Modernist Memory Practices*, «Slavic Review», 2009, LXVIII, 4, pp. 825-847.

Gustafson 1996: R. F. Gustafson, *Soloviev's Doctrine of Salvation, Russian Religious Thought*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin-Madison, 1996, pp. 31-48.

Harrison 1903: J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1903.

Harrison 1913: J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Oxford University Press, London-New York-Toronto, 1913.

Harrison 1915: J. E. Harrison, *Alpha and Omega*, Sidgwick & Jackson, London, 1915.

Hippius 1975: Z. Hippius, *Between Paris and St. Petersburg: Selected Diaries of Zinaida Gippius*, translated and edited by T. Pachmuss, University of Illinois Press, Urbana, 1975.

Jaffe 2005: A. Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Karlinsky 1985: S. Karlinsky, *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Phillips, 1991: K. J. Phillips, *Jane Harris and Modernism*, «Journal of Modern Literature», 1991, XVII, 4, pp. 465-476.

Smith 2004: A. Smith, *Toward the Poetics of Exile: Marina Tsvetaeva's Translation of Baudelaire's 'Le Voyage'*, «Ars Interpres», 2004, II, pp. 179-199.

Smith 2012: A. Smith, *Jane Harrison as an Interpreter of Russian Culture in the 1910s-1920s, A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Open Book Publishers, Cambridge, 2012, pp. 177-190.

Smith, 2011: M. S. Smith, 'Bergsonian Poetics' and the Beast: *Jane Harrison's Translations from the Russian*, «Translation and Literature», 2011, XX, pp. 314-33.

Sutton 1988: J. Sutton, *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment*, St Martin's Press, New York, 1988.

Valkenier 1978: E. K. Valkenier, *Politics in Russian Art: The Case of Repin*, «Russian Review», 1978, XXXVII, 1, pp. 14-29.

Vidal 1995: G. Vidal, *Palimpsest: A Memoir*, Random House, New York, 1995.

Wallrafen 1982: C. Wallrafen, *Maksimilian Vološin als Kunster und Kritiker*, Otto Sagner, München, 1982.